

Dossiê - Literatura e investigação: enquête, entrevista, testemunho e reportagem nos séculos XIX e XX

A receita de um (*true*) crime: a fórmula narrativa de Ullisses Campbell na trilogia *Mulheres Assassinas* (2023)

The recipe of a (*true*) crime: Ullisses Campbell's narrative formula in the *Mulheres Assassinas* trilogy (2023)

La receta de un (*true*) crime: la fórmula narrativa de Ullisses Campbell en la trilogía *Mujeres Asesinas* (2023)



Jaimeson Garcia Machado

Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), Santa Cruz do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil
jaimesonmachadogarcia@gmail.com



Vitória Rössler de Abreu

Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), Santa Cruz do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil
vitoriarossler.deabreu@gmail.com



Cristiane Lindemann

Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), Santa Cruz do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil
clindemann@unisc.br

Resumo: A pesquisa investiga como Ullisses Campbell molda a trilogia *Mulheres Assassinas* (2023), unindo rigor documental e imaginação literária. A análise revela estruturas recorrentes que costuram verdade, memória e testemunho. Ancorado em arquivos oficiais, o autor transforma crimes em eixo narrativo e convoca arquétipos para dar forma às personagens. Esses moldes, porém, simplificam as mulheres retratadas, convertendo-as em símbolos que amparam o inaceitável. O estudo mostra que suas narrativas dialogam com o *true crime* contemporâneo, equilibrando fatos e tensão narrativa.

Palavras-chave: *true crime*; Ullisses Campbell; trilogia *mulheres assassinas*; narrativa.

Abstract: This study investigates how Ullisses Campbell shapes the Women Killers (2023) trilogy by blending documentary rigor with literary imagination. The analysis reveals recurring structures that weave together truth, memory, and testimony. Grounded in official records, the author turns crimes into a narrative axis and uses archetypes to shape his characters. These molds, however, simplify the women portrayed, turning them into symbols that accommodate the unacceptable. The study shows that his narratives dialogue with contemporary true crime, balancing factual information and narrative tension.

Keywords: true crime; Ullisses Campbell; *mulheres assassinas* trilogy; narrative.

Resumen: El estudio investiga cómo Ullisses Campbell construye la trilogía Mujeres Asesinas (2023), combinando rigor documental con imaginación literaria. El análisis revela estructuras recurrentes que entrelazan verdad, memoria y testimonio. Basado en archivos oficiales, el autor transforma los crímenes en eje narrativo y recurre a arquetipos para modelar a las personajes. Estos moldes, sin embargo, simplifican a las mujeres retratadas, convirtiéndolas en símbolos que acomodan lo inaceptable. El estudio muestra que sus narrativas dialogan con el true crime contemporáneo, equilibrando información factual y tensión narrativa.

Palabras clave: true crime; Ullisses Campbell; trilogía *mujeres asesinas*; narrativa.

Submetido em: 29 de maio de 2025

Aceito em: 09 de outubro de 2025

Publicado em: 27 de fevereiro de 2026

1 Introdução

Em dezembro de 2024, a cidade litorânea de Torres, no Rio Grande do Sul, viveu um episódio de horror. O que deveria ser uma noite de confraternização natalina foi abruptamente atravessado por uma tragédia: um bolo de reis, tradicionalmente símbolo de celebração e partilha, tornou-se o elemento central de um crime bárbaro. Três pessoas morreram e outras três ficaram gravemente intoxicadas. A responsável pelo preparo da receita, Zeli Teresinha Silva dos Anjos, sobreviveu envolta ao luto e ao choque. A perícia confirmou aquilo que os corpos já denunciavam: a farinha utilizada no preparo havia sido contaminada com arsênio. O veneno, inodoro e insípido, agira de forma silenciosa, dissolvido na massa. Com o avançar das investigações, os olhos da polícia se voltaram para Deise Moura dos Anjos, nora de Zeli. Compras clandestinas, buscas suspeitas na internet e a morte anterior de outro familiar (Paulo Luiz dos Anjos, sogro de Deise) formaram o rastro envenenado que revelaria uma trama de horror doméstico meticulosamente arquitetada.

O caso, com seus ingredientes macabros e seu potencial dramático, fermentou rapidamente nas redes sociais e na imprensa. Bastaram algumas colheradas de especulação, uma pitada de julgamento moral e o acaloramento cada vez maior do interesse público para que a história se convertesse em produto narrativo. Mais do que uma série de crimes, o que se formava era um *true crime*: “[...] uma poética da narração de assassinatos [...]”, como define Jean Murley (2008, p. 2). Como toda boa receita de bolo, esse tipo de narrativa segue um modo de preparo: começa com um crime brutal, passa pela especulação de como tudo aconteceu, inicia-se a coleta de documentos e testemunhos, misturam-se laudos e reconstituições e, por fim, é assada no calor do espetáculo midiático. A metáfora pode parecer aterradora – e, de fato, é –, mas revela a forma como o crime ocorrido é transformado em produto narrativo no imaginário contemporâneo, já que o real, em sua crueza, é excessivo, impossível de ser plenamente apreendido.

O crime, ao ser convertido em narrativa, organiza os fatos e produz sentido à realidade que o cerca, oferecendo uma válvula para o excesso de emoções que desperta. É nesse espaço que a catarse opera como atravessamento. Ao ouvir, ler ou assistir à narrativa de um crime, o público sente, sofre, teme, revolta-se e, ao final, experimenta uma descarga emocional que torna o inominável um pouco mais suportável, já que contar crimes é, em última instância, uma tentativa de limpar as feridas abertas pelo próprio ato de existir num mundo onde o horror é sempre possível.

Essa lógica, porém, não é exclusiva do nosso tempo. No século XIX, como revela Dominique Kalifa (2017), as sociedades urbanas já criavam modos de narrar seus próprios horrores, misturando a realidade e a fantasia na tentativa de dar forma ao que era socialmente intolerável. Surgia, desse modo, o imaginário dos *bas-fonds*: regiões degradadas e personagens marginais que expressavam “[...] tanto nossas inquietudes e ansiedades como alguns de nossos desejos” (Kalifa, 2017, p. 23). Como destaca o autor, eles não eram apenas um conjunto de fatos brutos; “[...] derivavam essencialmente de uma representação, de uma construção cultural” (Kalifa, 2017, p. 44) criada pela literatura, pela imprensa e pela polícia. Essa construção coletiva organizava o horror em formas compreensíveis, oferecendo ao público cenas, personagens e dramas que os faziam enfrentar, ainda que à distância, seus próprios abismos.

Por isso, se nas vielas escuras de Londres, Nova York e Paris, cidades descritas como “territórios em que o ‘social’ é constantemente redefinido pelo ‘moral’” (Kalifa, 2017, p. 35), o crime e a miséria se transformavam em narrativas fascinantes, hoje, o *true crime* se apropria e atualiza essa mesma lógica investigativa baseada no real, transformando, também, os modos de produção, circulação e recepção dos relatos. Ao mesmo tempo em que as narrativas atravessam múltiplos formatos, como livros, filmes ou seriados documentais, *podcasts*, séries de *streaming*, histórias em quadrinhos e redes sociais, configurando um ecossistema transmídia (Jenkins, 2009), o

público também participa ativamente do desenvolver das tramas, comentando, julgando, compartilhando e até mesmo reconstruindo as histórias por meio de *sites* de redes sociais.

Nesse banquete multimidiático, jornalistas, escritores, roteiristas, *youtubers*, *podcasters* e produtores audiovisuais disputam a atenção do público, cada qual com seu tempero específico: uns apostam em uma reconstituição rigorosa dos fatos; outros, na dramatização emotiva; outros, ainda, na especulação sensacionalista que alimenta o apetite coletivo por conspirações e reviravoltas. O engajamento do público, medido em cliques, visualizações, compartilhamentos e comentários, torna-se não apenas termômetro de sucesso, mas, muitas vezes, motor que orienta as escolhas narrativas.

Nesse novo contexto, a fidelidade aos fatos ou a responsabilidade ética diante das histórias contadas pode ceder espaço à busca por audiência, fazendo com que a linha que separa investigação e entretenimento, documentação e espetáculo, se torne cada vez mais tênue. E o que começou como um esforço de observar e compreender a realidade pode facilmente se converter em consumo voraz de narrativas moldadas para maximizar a atenção e prolongar o engajamento, ainda que à custa da complexidade dos eventos reais e das vidas envolvidas.

Na contramão dessa receita medida por cliques e métricas, também utilizando como ingrediente principal os crimes reais, um dos nomes que se destaca é o do jornalista Ullisses Campbell. Sua proposta narrativa não se apoia apenas na reconstituição dos fatos, mas na construção de uma experiência de leitura que equilibra rigor investigativo, responsabilidade ética e envolvimento narrativo por meio de recursos literários. Diferentemente de abordagens que flexibilizam os limites entre realidade e ficção, Campbell ancora suas obras em documentos oficiais, processos judiciais, laudos periciais e entrevistas diretas, assegurando a veracidade do material apresentado (Ullisses [...], 2025)¹.

¹ Conforme divulgado pelo próprio jornalista, em uma entrevista ao programa *Embrulha sem roteiro*.

Esse compromisso é reforçado pela atuação de uma equipe jurídica que acompanha a produção de seus livros, revisando dados sensíveis e validando as informações que compõem o relato, atuando tanto na validação dos conteúdos quanto na proteção contra eventuais litígios. Não se trata apenas de um mecanismo de proteção pessoal, mas de parte integrante do próprio método de apuração e construção narrativa adotado pelo autor. Ainda assim, ele não apresenta seu trabalho como uma reprodução neutra dos fatos. Reconhece, inclusive, os limites impostos pela natureza das fontes disponíveis (Ullisses [...], 2025)².

No livro sobre a pastora e ex-deputada Flordelis dos Santos de Souza, que integra a trilogia *Mulheres Assassinas* (2023), ao lado das biografias dedicadas a Suzane von Richthofen e Elize Matsunaga, Campbell evidencia, por exemplo, a sua consciência quanto à fragmentação da verdade ao afirmar, logo na introdução: “Todos os fatos recontados nos próximos capítulos são verdadeiros? Provavelmente, não. As pessoas mentem para embelezar suas memórias, tornar a rotina mais interessante, satisfazer seus interesses, por vaidade ou por *hobby*” (Campbell, 2022, p. 14). Ou seja, o autor reconhece a importância dos relatos orais como fontes valiosas, ainda que permeadas por possíveis distorções e estratégias de embelezamento ou ocultação. Essa consciência crítica é fundamental para entender a maneira como ele organiza as narrativas: não como exposições lineares ou definitivas, mas como montagens que assumem, desde o princípio, a fragmentação e a imprecisão como partes integrantes da matéria narrada.

Assim, se os processos judiciais, os laudos periciais e os autos de investigação oferecem a espinha dorsal fundamentada no verídico e factual, as entrevistas (com familiares, testemunhas e especialistas, dentre outros) introduzem uma camada viva e dinâmica, repleta de ambiguidades, subjetividades, silêncios e contradições. É justamente nesse ponto que se insinua a dimensão do literário: não no sentido de uma ficcionalização dos fatos, mas na construção cuidadosa de uma narrativa que reconhece e trabalha

² Conforme divulgado pelo próprio jornalista na entrevista ao programa *Embrulha sem roteiro*.

as falhas, as lacunas e as tensões da linguagem e a subjetividade dos sujeitos envolvidos no processo. Ao articular diferentes fontes, organizar versões conflitantes e dar forma narrativa ao emaranhado de testemunhos e documentos, Campbell mobiliza procedimentos técnicos como a composição de personagens complexos, a reconstituição de atmosferas, a atenção aos ritmos da revelação e da ocultação.

Trata-se de um literário que não distorce a realidade para embelezá-la, mas que assume que toda narração, mesmo a mais fiel aos documentos, é também uma operação estética de ordenação, de seleção e de ênfase. Além de investigar a combinação entre rigor documental e procedimentos estético-literários, este artigo propõe uma reflexão crítica sobre os efeitos simbólicos de sua fórmula narrativa, especialmente no modo como as biografadas são apresentadas. Argumenta-se que há, nas obras da trilogia *Mulheres Assassinas* (2023), a construção de moldes pré-estabelecidos que reduzem a complexidade subjetiva das personagens femininas, fixando-as em arquétipos simbólicos que reforçam julgamentos morais e imaginários sociais sobre o desvio feminino. Essa prática pode ser entendida como um processo de domesticação da diferença, em que a ambiguidade e a singularidade das trajetórias são absorvidas por estruturas narrativas que privilegiam a espetacularização e a sentença simbólica.

É a partir dessa compreensão que se propõe, neste trabalho, a realização de uma análise descritiva e qualitativa dos três livros que compõem a trilogia *Mulheres Assassinas* (2023) – *Suzane: assassina e manipuladora* (Campbell, 2020), *Elize Matsunaga: a mulher que esquartejou o marido* (Campbell, 2021) e *Flordelis: a pastora do Diabo* (Campbell, 2022) – com o objetivo de descrever e refletir sobre a fórmula narrativa construída pelo autor a partir da articulação entre rigor documental e procedimentos literários; quais são os elementos e padrões de estrutura que se repetem nas obras e de que maneira ele maneja as tensões entre verdade, memória, testemunho e narrativa. Mais do que traçar uma cartografia dos fatos apresentados, interessa aqui desvendar os marcadores nar-

rativos que, combinados, configuram o que se pode chamar de uma receita própria de Campbell dentro do panorama contemporâneo do *true crime*.

Essa análise permitirá, assim, não apenas entender os mecanismos internos da trilogia, mas também refletir se e como a literatura de não ficção, ao se apropriar de procedimentos estéticos, sem abrir mão do compromisso com o real, pode oferecer ao leitor uma experiência crítica diante do horror, que informa, inquieta e, ao mesmo tempo, resiste à espetacularização do crime.

2 O crime como fermento narrativo

Há algo de enganoso na superfície do cotidiano. Ele se apresenta como uma massa homogênea: rotinas que se repetem, afetos que se organizam em torno de papéis previsíveis, como pai, mãe, filha, marido, esposa, pastora. Tudo parece repousar, como uma massa crua sobre a bancada, à espera de que o tempo faça seu trabalho silencioso. Mas toda aparência de estabilidade é, no fundo, matéria crua. Por mais sólida que pareça, a rotina carrega em si elementos que, sob certas condições, podem fermentar, expandir e romper suas próprias formas. O crime, nesse contexto, não é uma rachadura repentina: é um catalisador. Um agente invisível que, uma vez ativado, transforma por completo a paisagem onde age. Ele não destrói a partir de fora, ele cresce de dentro.

Essa percepção não é isolada. Jean Murley (2008, p. 159, tradução nossa) observa que o *true crime* se estrutura, justamente, da ideia dos “[...] perigos do que é ordinário, confiável e prosaico”³. O crime real surge não de forças externas, mas de dentro da vida familiar e doméstica. Ele se mistura ao cotidiano com gestos pequenos: um olhar duro, uma ausência prolongada, uma raiva contida. Até que um dia a massa rompe a forma, transborda e vaza pelos cantos: a filha obediente que se torna uma parricida, a esposa recatada que esquarteja o marido, a mãe espiritual que encomenda a morte do pai de seus “filhos”. O crime apenas evidenciou o que já estava ali,

³ Em inglês: “[...] the dangers of the ordinary, the trusted, and the prosaic”.

em repouso, em latência. A casa, o lar, os espaços íntimos, tudo se torna cenário de horror. O *true crime* trabalha com essa inversão, de que há “ameaças ocultas espreitando em um ambiente aparentemente inofensivo” (Murley, 2008, p. 6, tradução nossa)⁴.

Campbell (2023) aparenta compreender essa lógica, já que, ao longo dos três livros da série *Mulheres Assassinas*, ele começa imediatamente pelo crime. Não há suspense quanto à autoria, nem mistério a ser desvendado ao final, mas sim uma investigação sobre como e por que as motivações cresceram até o colapso – se é que há motivos plausíveis para tais atos. Essa construção está presente logo na apresentação ou nos primeiros capítulos de cada obra, nos quais o autor delimita com clareza que o foco não está na descoberta do “quem matou”, mas na anatomia do gesto criminoso: os antecedentes psicológicos, os conflitos afetivos, os traços de personalidade, os discursos de justificação e, sobretudo, os rastros documentais que permitem reconstituir o percurso que levou ao crime.

Em *Suzane* (Campbell, 2020), o autor reconstrói a brutalidade dos assassinatos de Manfred e Marísia von Richthofen a partir dos depoimentos contraditórios dos réus (Suzane, Daniel e Cristian Cravinhos), mas é nos laudos periciais que o crime adquire contornos mais detalhados e visceralmente gráficos. O laudo cadavérico, assinado pelos legistas André Ribeiro Morrone e Antônio Carlos Ferro, do Instituto Médico Legal de São Paulo, atesta que as vítimas morreram em decorrência de traumatismo cranioencefálico causado por múltiplos golpes com instrumento contundente. A documentação técnica também aponta sinais de resistência, como dedos fraturados, e indícios de morte agônica, como congestões pulmonares e hepáticas, sugerindo um intervalo prolongado entre a agressão e o óbito.

A partir desses dados, Campbell (2020) descreve, por exemplo, que Marísia teria acordado durante o ataque, tentando se defender com a mão direita e sendo atingida com golpes até que a ponta do porrete ficasse presa em seu crânio, espalhando massa

4 Em inglês: “[...] hidden threats lurking in a seemingly innocuous environment”.

encefálica pelo colchão. O autor também se baseia no laudo para relatar que os corpos produziram um som semelhante a gargarejo, causado pela obstrução da nasofaringe com sangue, conforme explicam os próprios legistas. Esses elementos conferem à narrativa um tom que se aproxima do *gore*⁵ pela fidelidade aos autos do processo, cujo conteúdo técnico já expõe, com crueza, a materialidade da violência.

Em *Elize Matsunaga* (Campbell, 2021), essa estratégia é intensificada por meio de uma alusão explícita à caça. Campbell (2021) inicia o livro descrevendo em detalhes a execução de um javali abatido por Elize e Marcos durante uma caçada no interior do Paraná, em 2010, cena que antecipa, como metáfora premonitória, o assassinato brutal que ocorreria dois anos depois. A narrativa descreve não apenas o disparo, mas, principalmente, o esquartejamento técnico do animal, o uso das lâminas e a frieza envolvida no ato, elementos que são posteriormente retomados, de forma literal, no relato da morte e desmembramento do empresário, embora o autor já deixe contextualizado na apresentação do livro que Elize matou o marido com um tiro na cabeça e, nas seis horas seguintes, esquartejou o corpo em sete partes com uma faca de cozinha, distribuindo os pedaços em três malas.

Assim, ao estabelecer esse paralelo entre o animal abatido e o corpo do marido, Campbell (2021) sugere que o gesto criminoso não surgiu ao acaso, mas foi, em certo sentido, construído pelo próprio Marcos, já que o empresário foi o responsável por ensinar Elize a manusear uma arma, a caçar e a desmembrar animais. Trata-se de uma construção narrativa que liga o passado, aparentemente ordinário, à brutalidade futura, revelando a ironia do destino e como o crime se alimenta de sinais prévios.

Já em *Flordelis* (Campbell, 2022), a vida da biografada, apresentada como um enredo repleto de episódios extraordinários, fabulações e contradições, é descrita por Campbell (2022) como um verdadeiro folhetim. As palavras que abrem o livro – “ambi-

5 O termo *gore* é utilizado para caracterizar um subgênero do terror que tem como característica a presença de violência explícita, representada por meio de cenas brutais e realísticas, podendo conter também cenas de sexo (Nogueira, 2010).

ção, amor, assassinato, Bíblia, cadeia, crime, dinheiro, escândalo, fé, feitiçaria, maternidade, poder” (Campbell, 2022, p. 4) – operam como um inventário do excesso. Não se trata apenas de narrar uma trajetória, mas de compor uma mitologia pessoal que desborda os limites do verossímil. A impressão é de que todos os elementos já estavam ali: os papéis sociais estrategicamente performados (mãe, pastora, esposa), o carisma manipulado, os afetos instrumentalizados, a religiosidade como recurso simbólico e político. Tudo isso compõe uma massa existencial aparentemente coesa, mas internamente instável, prestes a romper.

O crime é o catalisador que ativa a combustão de um sistema de controle e encenação já em estado avançado de fermentação simbólica. Flordelis não matou por impulso ou em reação a um evento isolado. Ela planejou, acionou intermediários, manipulou filhos para manter em pé a estrutura simbólica de poder que havia construído ao longo de décadas. A morte de Anderson do Carmo, como o texto deixa claro, não é o desvio, mas o ponto de ebulição de uma lógica de dominação afetiva e religiosa baseada na manipulação de narrativas, na criação de mitos pessoais e no apagamento da alteridade. O assassinato é, portanto, menos um ato isolado do que um desfecho interno à dramaturgia da personagem, algo que se tornou necessário para preservar a ordem simbólica que ela mesma havia criado.

Assim, ao invés de construir suspense em torno da autoria, Campbell (2022) dedica-se a esmiuçar a estrutura doméstica que sustentava a personagem: o culto familiar, o discurso religioso deturpado, as histórias inventadas de adoção, os traumas fabricados para comover fiéis e atrair doações. O crime aparece, assim, como uma consequência lógica, não de um surto ou descontrole, mas da manutenção estratégica de um papel simbólico – o da mãe salvadora que, para continuar existindo, precisou eliminar o único obstáculo que ameaçava sua autoridade.

Ou seja, nos três livros, o que se vê é uma repetição de estrutura. Primeiro, a ausência de entrada gradual. Não há o tempo da dúvida, da hesitação ou da ambivalência. O leitor é lançado direta-

mente ao horror – e tudo o que virá depois será processado sob a lógica desse impacto. Em segundo lugar, identificamos que o texto não se desenvolve a partir do sujeito, mas sim do gesto irreversível que ele cometeu. A personagem é, portanto, consequência do crime, e não o contrário. Ao reduzir a entrada das personagens à imagem do crime, a narrativa cria um campo interpretativo de difícil deslocamento, como se fosse impossível, após o assassinato, enxergar qualquer outra camada do sujeito.

Neste aspecto, Campbell segue a estrutura clássica do que se espera do *true crime*, visto que, como pontua Murley (2008, p. 56, tradução nossa), “[...] os assassinatos ocorrem no primeiro capítulo, mas não entendemos os motivos dos assassinos até os capítulos finais”⁶. Isso faz com que o crime não seja somente um ponto de partida, mas o princípio estruturante. O que interessa ao autor não é o fato consumado, mas a combustão lenta que levou até ali. O crime é apresentado não como exceção, mas como produto de forças invisíveis que se acumulavam nas dobras da rotina: o controle, a submissão, a solidão, o ressentimento, a ilusão de um amor envenenado. Com isso, “[...] a história de um assassinato se torna a história de como os assassinos são feitos” (Murley, 2008, p. 52, tradução nossa)⁷.

O crime, assim, se torna o centro, mas também a periferia. Ele está no início do texto, mas também é o que justifica o mergulho para trás. É o catalisador que empurra a narrativa em todas as direções: presente, passado e até mesmo futuro – já que, no Brasil, não há prisão perpétua ou pena de morte. Isso significa que, uma hora ou outra, essas mulheres retornarão ao convívio social⁸. A biografia, então, não se limita ao exame de um passado fechado, mas antecipa e tensiona um futuro incerto, da reintegração, da memória coletiva, do perdão possível – ou da recusa em esquecer.

6 Em inglês: “[...] the murders occur in the first chapter, but we don't understand the killers' motives until the third and last chapters”.

7 Em inglês: “[...] the story of murder becomes the story of how killers are made”.

8 Até o momento de finalização deste artigo, os casos tinham os seguintes desfechos: Suzane von Richthofen, que deixou o regime fechado e passou ao semiaberto em 2015, está em liberdade condicional desde 2023; Elize Matsunaga, que progrediu ao semiaberto em 2019, também cumpre pena em liberdade condicional, concedida em 2022; já Flordelis dos Santos de Souza permanece cumprindo pena em regime fechado, no sistema penitenciário do Complexo de Gerició, no Rio de Janeiro.

3 Na fôrma dos arquétipos

Enquanto o crime é o catalisador daquilo que faz a massa da vida cotidiana inflar, romper silêncios e estruturas, a construção de arquétipos (Jung, 2000) para as biografadas é a fôrma, ou seja, o recipiente rígido que dará contorno ao que antes era instável, amorfo e em transformação. A violência é despejada em moldes simbólicos que a organizam, disciplinam e, sobretudo, tornam consumível. O que Campbell oferece ao leitor ao longo das três biografias, portanto, não é apenas a exposição cronológica de crimes cometidos por mulheres, mas a construção cuidadosa de personagens que se encaixam em imagens universais da psique humana. Figuras que carregam em si camadas milenares de sentido, ativadas sempre que o inconsciente coletivo reconhece nelas uma tensão arquetípica (Jung, 2000).

Essas imagens não são invenções do autor, mas formas simbólicas profundamente enraizadas na cultura, que ajudam a organizar a experiência humana diante daquilo que escapa à compreensão racional. Diante do horror, da ruptura de códigos afetivos e morais, a mente busca padrões que ofereçam algum tipo de inteligibilidade simbólica. É nesse ponto que entram os arquétipos (Jung, 2000): como moldes narrativos ancestrais, eles funcionam como estruturas prontas para acolher o inaceitável, dando-lhe forma e sentido.

Por que uma filha planejou o assassinato dos próprios pais? Por que uma esposa esquartejou o marido no banheiro da casa em que viviam juntos? Por que uma pastora tramou, com seus próprios filhos, a morte do homem com quem pregava a palavra de Deus? A resposta factual, jurídica e psiquiátrica muitas vezes não basta. O que se busca é uma lógica mítica que seja capaz de transformar o absurdo e o impensável em enredo. Nesse aspecto, é possível traçar um paralelo direto com os arquétipos descritos por Carl Jung (2000):

formas psíquicas primordiais que existem no inconsciente coletivo e que emergem nos momentos de crise, quando a consciência é forçada a lidar com aquilo que ela própria reprime.

Para Jung (2000), os arquétipos são como moldes ancestrais da psique humana, que, embora invisíveis, dão estrutura à maneira como sentimos, interpretamos e contamos nossas experiências mais profundas. Eles não são conteúdos prontos, mas formatos prévios, estruturas simbólicas que atravessam séculos de cultura, mitologia e linguagem. Em outros termos, os arquétipos são como as fôrmas esquecidas no fundo do armário, vazias, mas prontas para dar contorno a qualquer massa que transborde do cotidiano.

É neste ponto que o repertório documental (laudos, interrogatórios, registros de conversas telefônicas) e, principalmente, as entrevistas com parentes, amigos e testemunhas oculares assumem um caráter ainda mais importante na construção da narrativa, não apenas como evidências, mas como ingredientes que reforçam o sabor do arquétipo escolhido. Contudo, alicerçados no real, tais documentos não funcionam de maneira neutra; são utilizados como justificativas narrativas, pontos de apoio que sustentam a transformação da mulher real em figura mítica. Embora o uso desses registros oficiais confira um verniz da imparcialidade típica do jornalismo, o que se observa é uma curadoria de fragmentos da realidade para que eles fermentem no molde adequado – não manipulando os dados de forma indevida, mas escolhendo quais dados ativar. E, ao fazer isso, são ativados no leitor os reconhecimentos inconscientes que sustentam os arquétipos, uma vez que não se fala objetivamente sobre eles.

Em *Suzane* (Campbell, 2020), por exemplo, a construção biográfica nos conduz a um ambiente asséptico demais para sustentar a vida emocional de uma adolescente: uma casa farta, mas emocionalmente vazia; uma filha privilegiada, mas desnutrida de afeto; um lar de classe média alta, mas sem aconchego. Quando uma colega de faculdade abraça Suzane, o gesto não encontra reconhecimento; não ativa memória, não produz conforto, apenas desconcerto. Tanto que ela pede, com constrangimento: “Eu

queria pedir a você para nunca mais me abraçar. Fiquei sem graça” (Campbell, 2020, p. 6). Ou seja, o lar dos Richthofen, embora com boa aparência por fora, era, por dentro, um campo de contenção emocional.

E é justamente nesse vácuo afetivo, onde o gesto mais simples de ternura se torna um incômodo, que o arquétipo da Sombra começa a se formar. Para Jung (2000), esse arquétipo reúne todos os aspectos da personalidade que o ego rejeita ou se recusa a reconhecer como próprios. Não é o mal absoluto; é o que ficou de fora, o que foi recusado, negado e escondido atrás das vitrines da moral. Esse deserto afetivo, que se estende pela infância e adolescência de Suzane, vai sendo preenchido com expectativas como notas altas, bom comportamento, obediência, desempenho. Mas o que é íntimo, frágil e contraditório (o que é sombra) vai sendo recalçado. No interior dessa lógica, Suzane aprende a performar a filha perfeita, sem jamais assumir o papel por dentro.

Como observa Jung (2000), os conteúdos rejeitados ou nunca integrados à consciência acabam acumulando-se no inconsciente como força autônoma, que mais cedo ou mais tarde retorna sob forma de compulsão ou ruptura. Por isso, quando se encontra diante de uma manifestação emocional direta, o afeto da família Cravinhos, esse mundo a fascina: “[...] Para ela, a casa de Daniel era o paraíso. A sua, o inferno” (Campbell, 2020, p. 63).

Ainda que usufruísse com evidente conforto das regalias que o dinheiro lhe proporcionava, tais privilégios vinham atrelados a um custo subjetivo elevado, que era a abdicação progressiva de sua vontade própria. O crime, então, não é apenas ruptura, é transfiguração. A tragédia não está apenas no assassinato. Está no fato de que só assim ela acreditava poder sair da moldura. E há algo irônico nisso: ao tentar escapar da fôrma da filha perfeita, ela cai direto na fôrma da assassina arquetípica.

O arquétipo da Sombra, agora personificado, é mobilizado pela narrativa com precisão simbólica. Suzane torna-se o espelho escuro da filha ideal, a materialização narrativa de tudo aquilo que

a cultura busca reprimir ou negar em uma jovem mulher. Como aponta Campbell (2020), ela é alguém que seduz, manipula, mente, chora com facilidade e sabe como se fazer de vítima. Trata-se de uma construção em que a duplicidade é o traço dominante. A doçura da aparência contrasta com a frieza da ação; o luto performado colide com o romance celebrado; a imagem da filha desaba sob o peso de sua própria encenação.

O autor recorre insistentemente a passagens que reforçam esse deslocamento entre aparência e essência. Ao descrever sua presença no velório dos pais, escreve: “A cena de Suzane toda descabelada usando uma blusinha preta com a barriga chapada à mostra em pleno cemitério chamou mais atenção do que as lágrimas escorrendo pelo seu rosto entortado por excesso de caretas” (Campbell, 2020, p. 117). A distância emocional não é apenas narrada, é visualizada. O leitor é convidado a assistir a uma performance que desmorona diante da expectativa social do sofrimento. Em outro momento, Campbell (2020, p. 124) descreve: “No sábado pós-funeral do casal Richthofen, Suzane completava 19 anos. Mesmo de luto, a assassina resolveu comemorar o aniversário”. O contraste entre o luto coletivo e a intimidade celebrada reforça a imagem de uma jovem incapaz de sentir culpa, ou que escolhe ocultá-la sob uma superfície cuidadosamente polida.

Mesmo na prisão, o arquétipo permanece operante. Suzane é retratada como alguém que mantém um controle calculado sobre sua imagem, relações e narrativas. Campbell (2020) menciona que ela lê, estuda, se converte à fé evangélica, escreve cartas e busca estratégias para atenuar sua pena, mas sempre mantendo, segundo o autor, uma postura de manipulação emocional com colegas de cela, autoridades e até jornalistas. A Sombra, portanto, não é apenas uma etapa superada pelo crime; ela continua ativa no presente da narrativa, projetando-se em cada gesto como uma presença indissociável da identidade que se formou a partir do ato original.

Em *Elize Matsunaga* (2021), a biografia escrita por Campbell nos conduz a uma narrativa trágica, marcada por desigualdade, violência e silenciamento. Elize é apresentada, desde o início, como al-

guém deslocada. Nasceu em um lar pobre, cresceu sem o pai biológico, sofreu abuso sexual do padrasto, foi entregue aos cuidados de uma avó austera. Viveu a infância entre traumas não nomeados e afetos interditados. Na adolescência, sua tentativa de retomar o controle sobre o próprio destino passa pelo corpo. Prostitui-se para estudar, para sobreviver, para conquistar mobilidade social. Mas o preço cobrado por essa ascensão será o de nunca ser aceita por inteiro. Mesmo quando se casa com Marcos Matsunaga, herdeiro da Yoki, o estigma permanece. Em tom cínico, Marcos dizia a amigos: “Me casei com uma puta e minha relação com ela é um programa sem fim” (Campbell, 2021, p. 133).

Esse ambiente afetivo degradado, em que o amor é condicionado, a maternidade ameaçada e o afeto submetido à desconfiança, compõe o cenário simbólico onde se delineia a figura da Medéia contemporânea, que é conduzida, pela fúria diante da traição, a atos extremos. Trata-se de uma manifestação que articula elementos do arquétipo da Grande Mãe (Jung, 2000), não em sua face protetora e nutridora, mas em seu aspecto destrutivo, devorador e punitivo, associado à Sombra, conforme a psicologia junguiana. No mito original, Medéia mata os próprios filhos; aqui, a violência se volta contra o marido, aquele que ameaça não apenas o vínculo materno, mas a própria identidade da mulher enquanto sujeito.

O homicídio, nesse contexto, aparece como uma resposta à ameaça de anulação simbólica, um último gesto de controle diante do apagamento iminente: “Marcos ameaçava internar a esposa num hospício e temperava o prenúncio dizendo que juiz algum daria a guarda da menina a uma prostituta louca e sem dinheiro” (Campbell, 2021, p. 113). O crime, nesse registro, não é apenas conjugal, é simbólico. Mata-se o cônjuge para manter o papel de mãe; elimina-se o traidor para proteger a própria identidade. Elize, construída por Campbell (2021), não demonstra arrependimento, nem culpa. Segundo os laudos psicológicos, “Elize não tinha consciência pesada nem demonstrava arrependimento pelo ato cometido” (Campbell,

2021, p. 594). Mesmo após o julgamento e a condenação, o arquétipo permanece em ação. Elize é retratada como alguém que, além de tentar controlar a sua imagem e os seus vínculos com o mundo exterior, tenta retomar a relação com a sua filha.

Já em *Flordelis* (Campbell, 2022), a biografia se constrói, exclusivamente, sobre o paradoxo da Grande Mãe (Jung, 2000). A mulher que salvava vidas e conduzia cultos ao amor cristão se revela, ao final, como mandante da morte do próprio marido. O lar em que habitava, com seus 50 filhos biológicos e adotivos, e uma rotina marcada pela religiosidade, se assemelha a um templo da maternidade absoluta: “Rayane foi achada no lixão, Cristiana foi resgatada de uma enchente, Roberta estava morrendo em uma caixa de sapatos [...]” (Campbell, 2022, p. 13). No entanto, quanto mais se amplia a imagem da mãe redentora, sustentada por relatos ficcionalizados de salvamento de crianças – que serviam para reforçar sua imagem como mãe messiânica –, mais se evidencia sua face destrutiva, corroborada por denúncias de pedofilia e pela ordenação do assassinato de seu filho convertido em marido, Anderson do Carmo.

Mesmo após a prisão, essa dualidade simbólica não se desfaz. Ao contrário, a performance materna persiste como principal estratégia de defesa e reafirmação pública. Segundo Campbell (2022, p. 14), Flordelis continua encenando o papel da mãe injustiçada e mulher de fé, inclusive diante da justiça. “Para coroar sua gloriosa biografia, Flordelis publicou um livro em 2011, [...]. No subtítulo, ela escreveu: ‘A incrível história da mulher que venceu a pobreza e o preconceito para ser mãe de cinquenta filhos’”. O fato de sua própria advogada, Janira Rocha, ter sugerido usar o livro como argumento no tribunal apenas reforça o quanto essa imagem é cuidadosamente sustentada. Mesmo quando confrontada com a farsa de suas narrativas, a biografada insiste na manutenção do mito. Em uma passagem emblemática, ao ser questionada pela advogada sobre a veracidade das histórias contadas no livro, Flordelis teria admitido: “Dona Janira, esse livro é um pacote de mentiras!” (Campbell, 2022, p. 14).

Ainda assim, tal confissão não invalida o uso do material como reforço de sua imagem pública, em uma estratégia que revela não apenas a persistência da figura da Grande Mãe, mas sua capacidade de se adaptar ao novo cenário: do púlpito ao cárcere. A retórica do cuidado, do sofrimento e da incompreensão permanece sendo o eixo central de sua narrativa. Mesmo atrás das grades, Flordelis continua a reunir seguidores, receber visitas de fiéis e disseminar, por meio de cartas e declarações, a ideia de que foi vítima de uma conspiração, como se o sacrifício de Anderson fosse apenas um episódio trágico em sua cruzada materna.

Apesar dessas construções simbólicas operarem como recursos de organização narrativa dentro da fórmula de Campbell, contribuindo para o engajamento do leitor, elas não estão livres de críticas. Isso porque o discurso jornalístico e os arquétipos tendem a condensar experiências complexas nesses moldes simbólicos pré-estabelecidos, o que pode ser visto como uma redução da complexidade das biografadas. Essa operação narrativa, ainda que funcional do ponto de vista editorial e mercadológico, pode colaborar para a reprodução de estereótipos de gênero e para a cristalização de expectativas normativas sobre o comportamento feminino.

Contudo, esse parece ser justamente o efeito desejado quando observamos os elementos paratextuais que envolvem essas obras, os quais funcionam como a cobertura que vai em cima do bolo: dão brilho, despertam o apetite e preparam o olhar para um consumo direcionado. Longe de serem neutros, esses elementos configuram um campo de expectativas interpretativas e estéticas que integram a narrativa antes mesmo de seu início.

4 A cobertura paratextual

Ao final de qualquer receita, há um momento decisivo em que o sabor já está definido, os ingredientes misturados, o tempo de forno concluído, mas falta a cobertura. É ela quem dá o acabamento, quem seduz o olhar antes da primeira mordida e antecipa ao paladar uma promessa de sentido. A cobertura, mais

do que enfeite, é a camada que torna o bolo visualmente reconhecível, desejável e interpretável. Na receita narrativa de Campbell, os paratextos – isto é, aquilo que Gérard Genette (2009) define como os limiares da obra, os elementos que a circundam e condicionam sua recepção – cumprem justamente esse papel: oferecem ao leitor um acabamento que orienta a leitura antes mesmo que a narrativa se inicie.

Embora capas, fotografias e projetos gráficos sejam decisões frequentemente delegadas à editora, o título da obra e os títulos dos capítulos, por sua vez, revelam com mais nitidez a intervenção autoral. São eles que condensam, em poucas palavras, os sentidos centrais que o autor deseja ativar. Funcionam como enunciados interpretativos que antecedem a leitura e operam como molduras semânticas, predispondo o leitor a compreender os acontecimentos narrados dentro de uma lógica simbólica e afetiva já pré-configurada. É justamente nesses elementos (o título principal e a nomeação dos capítulos) que Campbell articula suas estratégias narrativas mais decisivas, transformando o relato biográfico em enredo dramatizado, os fatos em cena, as personagens em arquétipos. A cobertura, portanto, não está apenas na imagem de capa: ela se infiltra na linguagem, na escolha lexical, na entonação dos títulos, e ali revela o modo como o autor deseja que sua narrativa seja consumida: com gosto, com escândalo, com julgamento.

Em *Suzane* (Campbell, 2020), o nome próprio vem imediatamente seguido de dois qualificativos que não deixam espaço para dúvida ou nuance. O uso do “e” não sugere uma adição aberta de características, mas uma equivalência determinante: assassina e manipuladora. Ao combinar esses termos com o nome próprio, o título já antecipa uma leitura em que a identidade da personagem se dissolve nas categorias morais que a definem. Não se trata de uma descrição, mas de uma sentença, uma rotulagem que transforma o título em um veredito.

Já *Elize Matsunaga* (Campbell, 2021) radicaliza ainda mais essa lógica paratextual, pois reduz a personagem não a um traço psicológico ou moral, mas diretamente ao ato cometido: esquartejou o

marido. O título funciona como uma legenda que cristaliza a narrativa antes mesmo que ela comece. Nesse caso, o nome próprio não é um convite à complexidade subjetiva da personagem, mas uma âncora para o horror do fato. A ação (esquartejar) torna-se substantiva, mais forte até do que a figura que a realizou, e a construção do título sugere que é esse gesto, e apenas ele, que define Elize.

Flordelis (Campbell, 2022), por sua vez, apresenta uma composição que parece flertar com a ambivalência, mas rapidamente revela sua direção. A justaposição paradoxal entre a imagem sagrada da “pastora” e a figura demoníaca do “diabo” estabelece um jogo simbólico de oposição que reforça o caráter escandaloso da narrativa. O título não apenas atribui um papel religioso à protagonista como o subverte, ironiza e condena. É um paratexto que aposta na tensão entre fé e crime, bondade e perversidade, convertendo a personagem em um emblema da hipocrisia religiosa. Tal construção não apenas captura a atenção do leitor como estabelece previamente a chave de leitura do conteúdo: uma história sobre traição simbólica, corrupção moral e desvio ético.

Nos três casos, os títulos não se limitam a apresentar os nomes das protagonistas. Eles funcionam como dispositivos de ancoragem interpretativa que já estabelecem o campo semântico e emocional da leitura. A biografada é, desde o primeiro momento, convertida em arquétipo, o nome próprio vira rótulo, e o livro, mesmo antes de ser aberto, começa a operar simbolicamente no imaginário coletivo. O recurso se repete com os títulos dos capítulos, que potencializam este efeito. Em *Suzane* (Campbell, 2020), por exemplo, capítulos como “A filha ideal”, “O teatro do luto” e “No fundo da piscina” constroem uma progressão narrativa que vai da aparência de normalidade ao desmascaramento completo da biografada. Não são títulos neutros; eles operam com ironia, metáfora e julgamento. “A filha ideal” já antecipa a quebra dessa imagem, enquanto “O teatro do luto” denuncia a performatividade da dor e “No fundo da piscina” metaforiza um mergulho na frieza emocional.

Em *Elize Matsunaga* (Campbell, 2021), a estrutura é ainda mais direta e brutal. “O corte”, “Peças do quebra-cabeça”, “A mala azul” – cada título reforça o vínculo direto entre narrativa e corpo, entre crime e fragmentação. O foco está nos objetos, nas partes, nos gestos que compõem o esquartejamento tanto literal quanto simbólico da figura feminina. Já em *Flordelis* (Campbell, 2022), os títulos operam com duplo sentido e vocabulário religioso: “A santa e o pecado”, “A casa do apocalipse” e “O rebanho perdido” compõem uma queda moral dramatizada, uma narrativa de corrupção da fé. Os títulos evocam o sagrado para acentuar a traição espiritual, transformando a personagem numa parábola invertida. Uma mulher que, em vez de conduzir, desvia; em vez de salvar, condena.

Em todos os casos, os capítulos não apenas organizam os fatos, mas interpretam os acontecimentos antes mesmo de sua leitura. Os títulos agem como gatilhos simbólicos, condensando sentidos e antecipando julgamentos. Ao nomear assim os capítulos, Campbell orienta o olhar do leitor e transforma a narrativa em espetáculo, mantendo o ritmo de um *thriller*, mas também reforçando a imagem das criminosas como figuras míticas e fatais.

É evidente que Ullisses Campbell mobiliza recursos literários para transformar relatos biográficos em narrativas dramatizadas, nas quais o paratexto desempenha papel central, atuando como dispositivo estético e interpretativo, que molda antecipadamente a leitura. Campbell recorre à ironia, à metáfora e à polarização moral na escolha lexical dos títulos, imprimindo-lhes forte carga emocional e valorativa. Dessa forma, ele não apenas apresenta os fatos, mas constrói arquétipos: Suzane é imediatamente definida como “assassina e manipuladora”; Elize, reduzida à ação brutal de “esquartejar o marido”; e Flordelis, representada por uma justaposição paradoxal entre o sagrado e o profano.

Assim, o autor emprega estratégias típicas da ficção – como a criação de tensão, a progressão dramática e a definição de personagens tipificadas – para reforçar a dimensão simbólica e afetiva

de suas narrativas. Esse uso de recursos literários orienta o olhar do leitor e insere a obra no campo do *true crime* como uma proposta que não apenas informa, mas também emociona, provoca e interpela o imaginário social.

5 Considerações finais

A presente pesquisa teve como objetivo compreender a fórmula narrativa construída pelo autor Ullisses Campbell em sua trilogia *Mulheres Assassinas* (2023), tendo como reflexão a tensão entre rigor documental e os procedimentos literários identificados em sua escrita. Para isso, uma análise descritiva e qualitativa foi feita a fim de identificar elementos constitutivos da estrutura textual e compreender a fórmula narrativa utilizada por Campbell.

Em sua escrita, percebe-se que as biografias, em termos estruturais, filiando-se às tradições estéticas do *true crime*, iniciam com a evidência do crime, visto que este já é amplamente conhecimento pelo público, para depois construir uma narrativa anterior ao fato criminoso, com o intuito de entender os motivos que levaram as biografadas a cometerem tais atos. Essa reconstituição narrativa pode ser compreendida como um mosaico de vozes, que vão preenchendo a história por meio de documentos oficiais e pela dramatização fornecida pela escrita literária.

Ainda que mediada por documentos e testemunhos – técnicas jornalísticas que visam, sobretudo, a objetividade do relato –, a narrativa apresenta traços marcadamente literários. Campbell (2023) tende a fixar essas mulheres em imagens mitificadas, utilizando-se de formas arquetípicas (Jung, 2000), e descreve as biografadas mais próximas do julgamento simbólico que da complexidade subjetiva. A ambiguidade possível é muitas vezes dissolvida no impacto moral.

A montagem dos testemunhos, embora muitas vezes respeitosa, não escapa da função dramatúrgica: cada trecho reforça o arco de formação da criminosa e legítima, ainda que indiretamente, a associação entre mulher, desvio e punição. A biografia deixa

de ser trajetória e torna-se sentença simbólica, confirmando que, no campo do *true crime*, mesmo a sofisticação literária pode operar como forma de domesticação da diferença.

Diante do exposto, conclui-se que a fórmula narrativa elaborada por Campbell em *Mulheres Assassinas* (2023) articula de maneira estratégica o rigor documental com procedimentos estético-literários, evidenciando a potência dramatúrgica do *true crime* contemporâneo. Ao fixar as biografadas em arquétipos de transgressão e punição, Campbell (2023) não apenas informa e reconstitui os eventos, mas também reforça imaginários coletivos que associam a figura feminina ao desvio e à fatalidade.

As narrativas, marcadas por títulos sugestivos, progressão dramática e montagem de testemunhos, operam como um dispositivo de interpretação prévia, convertendo trajetórias complexas em sentenças simbólicas. Assim, a pesquisa revela que, mesmo quando ancoradas em documentos e técnicas jornalísticas, as narrativas de *true crime* tendem a domesticar a diferença e reduzir a ambiguidade subjetiva das personagens, reiterando padrões culturais e morais sobre o crime e a feminilidade. Por fim, esta análise contribui para a reflexão crítica sobre os limites e as implicações éticas da estetização do crime na literatura contemporânea.

Referências

CAMPBELL, Ullisses. *Mulheres Assassinas*: Suzane – Flordelis – Elize Matsunaga. Rio de Janeiro: Matrix, 2023. [Box com 3 volumes].

CAMPBELL, Ullisses. *Flordelis*: a pastora do Diabo. Rio de Janeiro: Matrix, 2022.

CAMPBELL, Ullisses. *Elize Matsunaga*: a mulher que esquartejou o marido. Rio de Janeiro: Matrix, 2021.

CAMPBELL, Ullisses. *Suzane*: assassina e manipuladora. Rio de Janeiro: Matrix, 2020.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000.

KALIFA, Dominique. *Les Bas-fonds: Histoire d'un imaginaire*. Paris: Seuil, 2017.

MURLEY, Jean. *The Rise of True Crime: Twentieth Century Murder and American Popular Culture*. Westport, CT: Praeger, 2008.

NOGUEIRA, Luís. *Manuais de cinema II: Gêneros Cinematográficos*. Covilhã: LabCom, 2010.

ULLISSES Campbell. [S. l.: 117], 5 fev. 2025. 1 vídeo (1 h 27 min 50 s). Publicado pelo canal Embrulha sem roteiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JzxNbmRUYi8>. Acesso em: 14 mai. 2025.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Letras. Publicação no Portal de Periódicos UFG. As ideias expressas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.